

Nie tworzę w życiu kolekcji metod

Z WOJTKIEM ZIEMIŁSKIM ROZMAWIAJĄ KATARZYNA LEMAŃSKA

I KAROLINA WYCISK

Katarzyna Lemańska: W swoich projektach wykorzystujesz instalacje wideo, techniki mappingu, teraz interesują Cię interaktywne instalacje i środowiska. Trudno Cię przyporządkować do jednej dziedziny.

Wojtek Ziemilski: Kiedy w 2009 roku zrobiłem *Aktorów* – instalację wideo – to napisano, że jestem artystą wideo. Po *Małej narracji* nazwano mnie performerem multimedialnym, a po *Mapie* – artystą specjalizującym się w interaktywnych doświadczeniach. Za każdym razem zupełnie inaczej mnie określają, ale tym się nie przejmuję. Nazwy raczej nie są potrzebne do robienia sztuki.

K.L.: Jednak przy spektaklu *W samo południe* musiałeś w pewnym momencie zdefiniować, kim jesteś, jakie są Twoje metody pracy.

W.Z.: Tego wymagał projekt. Dla mnie przechodzenie z jednego środka wyrazu do innego jest naturalne. W interakcji z innymi czasem trzeba wyraźnie określić, jaką się przyjmuje pozycję. Kiedy pracuję z aktorami, ważne jest, żeby wiedzieli, co w danym projekcie oznacza dla mnie reżyserowanie – na różnych etapach. Jeśli oni tego nie wiedzą, to nie ma między nami dobrej komunikacji.

Karolina Wycisk: Skąd pomysł zrobienia spektaklu w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu o wyborach 4 czerwca 1989 roku?

W.Z.: Utopia wyborów, także tych życiowych, jako esencji wolności jest fascynująca. W roku 1989 miałem dwanaście lat. Pamiętam zachwyty możliwością

wybijania. To bardzo precyzyjne i konkretne wspomnienie: pomarańcze albo banany. Było dla mnie jasne, że ten wybór jest definicją Zachodu. To była bajka o końcu historii. Było wtedy takie hasło: „Jesteśmy wreszcie we własnym domu”. Jakbyśmy gdzieś wyszli i wrócili, i odtąd sytuacja miała być jasna. Potem oczywiście okazuje się, że sytuacja nigdy nie jest jasna, a już na pewno nie po powrocie do domu. Wiadomo – już Ulisses się o tym przekonał. Ale taki brudny, trudny i niejasny powrót owocuje historią pełną napięć, przekłada się na to, kim jesteśmy. Telemach, czyli syn Ulisesa, nie mógł mieć łatwego życia. My też nie.

Przymierzając się do tego spektaklu, zastanawiałem się, co tam się wtedy naprawdę wydarzyło. Ale to okazało się złym tropem, bo jest zbyt dużo sprzecznych wersji, w dodatku często są nudne. Dopóki żyją bohaterowie tamtego okresu, będziemy mieli trudności, z jednej strony, z wyjściem poza laurki, z drugiej – z wyjściem poza kadr „nowej Targowicy”. Jest jeszcze trzecia droga – precyzyjne przywołanie każdego, najmniejszego wydarzenia. Tak robią niektórzy historycy, ale to już jest czysta tortura. Chcielibyśmy mieć *Odyseję*, ale bez Homera się nie obejdzie.

Ten temat chodził mi od dłuższego czasu po głowie, miałem nawet niezrealizowany – chyba na szczęście – projekt odtworzenia obrad Okrągłego Stołu. Dlatego kiedy ówczesny dyrektor artystyczny Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu, Sebastian Majewski, zaproponował mi zrobienie projektu o wyborach 4 czerwca 1989 roku, odpowiedź była prosta.

K.W.: I jak oceniasz swój pierwszy projekt w teatrze repertuarowym?

W.Z.: To było bardzo miłe zaskoczenie. Tyle rzeczy się udało! Z różnych doświadczeń wiem, że teatr repertuarowy miewa dużą inercję. Ma swój charakter, swoją dynamikę i ciągle nieoczywiste jest w nim szukanie innych ścieżek, bo konwencje i przyzwyczajenia ułatwiają ludziom pracę – ale często prowadzą do podobnych rezultatów. Składa się na to cała teatralna machina. Często nawet ekipa aktorska tak dobrze „wie”, jak działać, że przemycą do spektaklu „teatralną fakturę”, smaczek znany już z innych przedstawień. Wtedy wszystko jedno, jakie się doda składniki, na koniec zupa i tak jest jarzynowa. Wydaje mi się, że tym razem udało nam się skomponować inne danie.

K.L.: Udało się, bo już na początku powiedziałeś aktorom, że będą współtworzyć ten spektakl. Zaczynając od zadania, aby opowiedzieli coś o sobie za pomocą historii prywatnych przedmiotów, aż do etapu *researchu*.

W.Z.: Dwie rzeczy są tu ważne: pierwsza – to nie była przypadkowa grupa aktorów, druga – to nie był przypadkowy teatr. To prawda, że pojawiłem się w teatrze publicznym z metodą, która jest nowa, ale akurat w Wałbrzychu

zespół jest przyzwyczajony do tego, że każdy kolejny reżyser proponuje inny model współpracy, definicję teatru, która jest odmienna od pozostałych, i stara się sprawdzić, czy oni są w stanie dać z siebie coś innego niż dotychczas.

K.L.: Dla reżyserów pracujących przede wszystkim w teatrach ważna jest kategoria teatralności, Ty wspomniałeś o „teatralnej fakturze”, w której wałbrzyski zespół doskonale się odnajduje.

W.Z.: Biorąc za dobrą monetę otwartość, którą wałbrzyscy aktorzy w sobie wyrobili, zaproponowałem im coś innego: „Zdarzało się, że przychodzili reżyserzy, którzy nie mieli tekstu i tworzyli go w trakcie pracy, wykorzystując aktorskie improwizacje; ale my to zrobimy nieco inaczej. Tekst będziemy tworzyć razem, czyli szukać razem. Zostajecie moimi partnerami w tym poszukiwaniu. To, co od was dostaję, jest – na zasadzie wymiany czy wspólnej układanki – materiałem pierwotnym. Nie będziecie górnikami we własnych duszach, nie będziecie szukać w postaciach ani w tekstach, które ja wam dam, tylko będziecie szukać w świecie. W świecie własnym i tym, który was otacza”. I oni mi zaufali, i weszli w to w stu procentach – choć przez długi czas nie było jasne, jakiego rodzaju byt stworzymy. Oczywiście to kluczowe, żeby wiedzieć, że za tym stoi metoda, że to nie jest opowiadanie historii przy ognisku – które jest zupełnie odmiennym formatem. Zaproponowane poszukiwanie na zewnątrz – nazwijmy je prowizorycznie „dokumentalnym” – ma konkretne formy. To, co proponuję, jest metodą bardzo formalną, precyzyjną, bezpardonowo dążącą do celu.

K.W.: Może dasz jakiś przykład?

W.Z.: Na przykład rezygnuję ze wszystkich momentów, które uważam za zbyt intymne. Intymność osiągamy inaczej.

K.L.: Mówisz o etapie prób, kiedy aktorzy otworzyli się na to ćwiczenie i zaczęli szukać znaczących przedmiotów. Opowiadali nam coraz bardziej prywatne i bolesne historie z ich życia.

W.Z.: Tak, i w którymś momencie wyraźnie zaznaczyła się granica tej prywatności. To był jeden z momentów, które określiły charakter spektaklu. Jeśli ktoś szuka w tym przedstawieniu bezpośredniego uzewnętrznienia, jakiegoś bólu czy opowieści o osobistej tragedii, to tam tego nie znajdzie. Jedną z cech szczególnych tego, co robiliśmy, była pozorna całkowita powierzchowność. Zaczęło się od hasła: przynieście przedmioty, które towarzyszyły wydarzeniom z waszego życia, opiszcie je, ale nie wkręcajcie się w historię, „jak bardzo kochałem dziadka...”.

K.W.: „Opiszcie historię, która kryje się za tym przedmiotem, właściwie jednym zdaniem”.

W.Z.: Tak. I to bez patosu. Proste pytanie – prosta odpowiedź. To ćwiczenie może sprawiać wrażenie, że jest w ogóle odarte z tego, co najbardziej emocjonalne, osobiste, ważne. Ale dopiero kiedy sobie na to pozwoliliśmy, z pojedynczych zdań i codziennych przedmiotów zaczęło wynikać coś więcej. Przykładem może być opowieść o rozwodzie rodziców, która wielokrotnie pojawia się u różnych osób. Wyłania się z przedmiotów, z czegoś, co na pewnym poziomie jest opowieścią o materialnej rzeczywistości, tej materialistycznej, skomercjalizowanej. Z opowieści o jakiejś degradacji wartości.

K.L.: W przedstawieniu pojawia się jednak historia Ryśka Węgrzyna, który nie przedstawia żadnego przedmiotu, tylko opowiada o wspomnieniu, z którego nie ma materialnej pamiętki.

W.Z.: To jest znaczący wyjątek. Rysiek jako jedyny opowiada bezpośrednio o 4 czerwca 1989 roku. On jest jedyną osobą, która ma własne doświadczenia i wspomnienia związane z politycznym wydarzeniem czerwcowych wyborów. I to właśnie Ryśkowi brakuje punktu zaczepienia, bo nie ma przedmiotu, który mógłby reprezentować to wydarzenie.

K.L.: I złamałeś własną zasadę, i pozwoliłeś mu o tym opowiedzieć.

W.Z.: To świadoma praca nad materiałem. I może zaistnieć tylko, jeśli jest znaczącym wyjątkiem. Byłście tego świadkami. Podczas poszukiwań Rysiek odkrył, że nie ma żadnego przedmiotu, że nic mu z tych wydarzeń nie zostało. Czy to jest symbolem? Czy o to chodziło, żeby było symbolem? Nie, kiedy to odkrywaliśmy. Nie dopowiadamy, że to, co najważniejsze, jest niematerialne, ani że nic nie zostało z rewolucji, bo została przygnieciona przedmiotami. Nie ma takiej potrzeby. Nieobecny przedmiot stał się na tyle znaczący, że widz sam odnajdzie swoją drogę, nie musi być prowadzony za rączkę.

K.W.: Tworzysz bardzo mocny sceniczny konkret, ale jednocześnie dajesz widzowi dużo swobody interpretacyjnej. Umożliwia to przede wszystkim forma spektaklu.

W.Z.: *W samo południe* wchodzi w bardzo bezpośrednią relację z rzeczywistością. Niektórzy mieli wrażenie, że to był spektakl wręcz reporterski, że przenosił rzeczywistość pozasceniczną na scenę. To nie tak. Byt sceniczny rządzi się zupełnie innymi prawami. Przy otaczającej nas wielkiej liczbie narracji, dyskursów, znaków i znaczeń, trudno jest nie dopowiadać, nie tworzyć

pamfletu. Wymagało to niemało pracy, żeby zbudować tę konstrukcję jako dzieło teatralne otwarte na interpretacje. Aby było mocne formalnie, prowokujące, ale nie stało się moralizującą przypowieścią.

K.L.: Zupełnie inaczej przebiegała praca nad sceną z Kandydatami, kiedy zaproponowałeś całemu zespołowi, także nam, żebyśmy pomogli w *researchu*. Każdy z aktorów miał znaleźć dwóch kandydatów z 1989 roku z okręgu wawbrzyskiego zgłoszonych do parlamentu, o których miał się dowiedzieć jak najwięcej. Tutaj ważna była precyzja. To widać też w spektaklu, kiedy padają konkretne pytania wynikające z *researchu* i pojawiają się wizerunki kandydatów.

W.Z.: Precyzja zawsze jest ważna. Jeśli nie zajmuję się zawodowo polityką ani historią, nie mam roku czy dwóch, żeby zrobić wyczerpujące badania; jeśli nie mam – bo nie chcę mieć! – autorytetu pod ręką, który mi poda gotową odpowiedź, to łatwo jest zabrnąć w miłe rozmówki, dowiedzieć się, że ktoś był bardzo fajny, zrobił dobre rzeczy, pomógł temu i tamtemu, że było ciężko... Łatwo dostać gotowe wersje rzeczywistości, które nijak się mają do napięcia ukrytego w tych historiach. Żeby dojść do tych punktów napięcia, muszę, jak snajper, znajdować czuły punkt. To czasami oznacza bardzo jednoznaczne zaangażowanie. W sytuacji, w której dowiaduję się o kimś, że był kandydatem z ramienia Solidarności, a dzisiaj działa bardzo aktywnie w Telewizji Trwam, to wypadaloby pójść tym szlakiem, który może być ciekawy, może być bulwersujący. Chodziło o to, żeby znaleźć konkrety, które nam opowiedzą coś o tej postaci, a nie przedstawić uroczego, starszego pana. Pamiętacie, był na początku naszej pracy moment, kiedy wszyscy wracaliście wyłącznie z opowieściami o miłych kandydatach.

K.L.: Poznawaliśmy anonimowych ludzi, którzy szybko zdobywali naszą sympatię. Wystarczyło jednak dłużej popracować nad materiałem i okazywało się, że nikt z tych nieznanych bohaterów 1989 roku nie był „kryształowy”, jak się nam się na początku wydawało. W całym spektaklu – i w historiach prywatnych, i tych o kandydatach – nie padają wielkie nazwiska, których brakowało potem niektórym recenzentom. Ta wielka historia się rozmywa.

W.Z.: „Wielka” historia, znane nazwiska są tam, gdzie powierzchnia do odkrywania, do zdzierania jest najgrubsza. Wielkie nazwiska mają najgrubszą skórę, nałożoną przez specjalistów, samych siebie, przez media i niezliczone warstwy różnych narracji. Nawet przekłucie się przez warstwę ochronną skończyłoby się tylko ping-pongiem między tym, co myśmy znaleźli, a tym, co wszyscy wiedzą. Ale można zmienić skalę, dlatego że w „mniejszych” historiach polityka jest bardziej mięsem rzeczywistości społecznej. Decyzje życiowe lokalnych polityków, tych z trzeciego rzędu, ich życiorysy opowiadają

historię mocno polityczną, w sensie *pólis*, życia wspólnego ludzi. Oni nas reprezentują najbardziej bezpośrednio, bo nie tylko ich decyzje polityczne, ale i ich życiorysy są nam bliższe. Kandydat do Sejmu, który później zostaje syndykiem i zamyka dziesiątki lokalnych przedsiębiorstw, reprezentuje nas aż do bólu.

K.W.: Dlatego wybrałeś historię Wałbrzycha, żeby tamta społeczność łatwiej się z nią utożsamiała?

W.Z.: To by było zbyt proste! W *samo południe* nie wyróżnia wałbrzyszan jako widzów. Ale po kolei. Spektakl, w którym widz jest wyalienowany, jest dla mnie porażką. Nie oznacza to, że ma się z wszystkim zgadzać. Ale tworzenie relacji z widzem opartej na budowaniu dystansu i odrzucenia mnie nie interesuje. Wolę kłopotliwą empatię.

Namacalność teatru może jednocześnie być namacalnością poszukiwań, odkryć i przeżyć. Ten aktor, który stoi na scenie, może rzeczywiście gdzieś pójść, podjąć się wyzwania i wrócić do projektu – i na scenę – już jako ktoś inny. Taki aktor staje się świadkiem rzeczywistości, która stała mu się bliska, co zresztą łatwo zgubić podczas prób. A wracając do twojego pytania – gdybyśmy szukali kandydatów ogólnopolskich, znanych z mediów, to wtedy otrzymalibyśmy wyłącznie opowieści zapośredniczone, prawdopodobnie wtedy nasza praca polegałaby głównie na tym, żeby się zbliżyć do kogoś, do czegoś, co jest daleko.

K.W.: Ale to już pomyśł na inny projekt?

W.Z.: Właśnie.

K.L.: Jednak jednemu z aktorów, Piotrowi Tokarzowi, nie udaje się skontaktować ze swoim kandydatem – Janem Lityńskim, obecnie doradcą prezydenta. Piotr odkrywa także, że jego drugi kandydat w rzeczywistości nim nie był, o czym widzowie dowiadują się w scenie prezentującej rezultaty jego badań. Natomiast w scenie z przedmiotami Piotr decyduje się opowiedzieć historie ze swojego życia, które okazały się porażkami, np. zamiast robić karierę filmową, Piotr trafił do wojska.

W.Z.: Niesamowite było to, że pewne linie się połączyły i stworzyły postaci, persony. W tym przypadku Piotr stworzył personę kogoś, komu ciągle nie do końca wychodzi, czym potrafi zdobyć przychyłność widzów. Jego wypowiedzi są afirmatywne i lekko zgorzkniałe, ale z pewnym dystansem do samego siebie. W tej autoironii łatwo się odnaleźć. Jest to też historia naszych prób budowania więzi ze światem.

K.L.: Piotrowi oddajesz ostatni monolog w spektaklu, przez co czynisz go narratorem, który porównuje fabułę filmu *W samo południe* w reżyserii Freda Zinnemanna z plakatem Solidarności z wyborów 1989 roku.

W.Z.: To intuicyjne decyzje. Piotrek od początku wydawał mi się znakomitym kowbojem, po czym się okazało, że w spektaklu nie ma miejsca na postać kowboja, ale jest miejsce na opowieść o kowboju. Jedynym kowbojem jest kandydat, który stworzył sobie ranczo i chodzi w kapeluszu z amerykańskich filmów. Natomiast na pewno żaden z nas tym kowbojem nie jest. Nasza sceniczna fabuła nie jest westernem.

K.W.: Chociaż praca nad scenami westernowymi stała się jedną z metod, które ćwiczyliśmy podczas prób.

W.Z.: Próbowaliśmy bardzo dużo rzeczy! Przyglądaliśmy się też westernowi jako sposobowi opowiadania o rzeczywistości. Niektóre udane pomysły w ogóle nie weszły do spektaklu. Te z projektowanymi fragmentami różnych westernów to były śmieszne i żywe sceny, ale z zupełnie innego rejestru niż reszta. Kierowały nas ku czemuś, na co tu ostatecznie nie było miejsca.

K.L.: Te próby, które nie weszły do spektaklu, okazały się jednak bardzo potrzebne w całym toku pracy. Pamiętam godziny, które były rozluźnieniem, kiedy aktorzy mogli wrócić do pewnej teatralizacji i odpocząć od innych metod, które były dla nich często trudne. Jak oceniasz bardziej krytyczne sytuacje, gdy zapoznawałeś ich z metodami, które stosujesz, czyli „Real Time Composition” albo „Devising Theatre”?

K.W.: Jedno z ćwiczeń polegało na tym, że wszyscy mieli usiąść w kole i dokończyć zdanie: „Wybrałem/-am” lub „Nie wybrałem/-am”... To był moment rozprężenia, kiedy aktorzy lepiej poznali twoje metody.

W.Z.: Ćwiczenie, o którym wspominasz, to przypadek tzw. *rule-based devising*, czyli kolektywnego tworzenia opartego na ścisłych zasadach. Tu zasada jest prosta – masz zdanie, które się konkretnie zaczyna i trzeba je dokończyć. To się wydaje na początku dziecinną zabawą albo tak zwanym *icebreakerem* (ćwiczeniem warsztatowym, żeby się wzajemnie poznać). Jedną z cech „Devising Theatre” jest to, że bierze takie zabawy na serio. Ja tu widzę wpływ performatyki Schechnera i myślenia Goffmana o świecie jako przestrzeni teatralnej. To oni pokazali, jak z najbardziej nieoczekiwanych fragmentów rzeczywistości mogą powstać groźne narzędzia do zmiany rzeczywistości. W naszym przypadku, ktoś powiedział „wybrałem Tuska”, ktoś inny Kwaśniewskiego, Kaczyńskiego, Wałęsę – nagle zaczęliśmy się

licytować i zaczął się dialog. Do spektaklu to nie weszło – ale z czegoś, co było prostą grą, wytworzyła się podstawowa zasada rzeczywistości. To już jest *modus operandi*.

K.L.: Scena z przedmiotami, w której aktorzy opowiadają historie, przypomina z kolei metodę, której uczysz na warsztatach – „Real Time Composition”, czyli w skrócie: wzbogacamy tę przestrzeń, w której początkowo mamy tylko przedmioty.

W.Z.: To inne źródło moich inspiracji. „Real Time Composition” – ta nazwa i metoda zostały stworzone przez Portugalczyka – João Fiadeiro, choreografa, który zresztą ostatnio przestał się zajmować tańcem i stosuje tę metodę w projektach z pogranicza antropologii, sztuki i nauki. Teraz wykorzystuje ją do konstruowania „metaszablonu” czy szablonu „ogólnego działania”. Podstawą jest skupienie się na tym, co już się znalazło, i podążanie wyłącznie tym tropem, „inwestowanie” wyłącznie w tę jedną rzecz. To brzmi abstrakcyjnie, bo wchodzimy na metapoziom, ale jeśli ja jako performer odkryłem przedmiot, to muszę go tak dowartościować, żeby on urósł, wypełnił swój potencjał. Wtedy staje się czymś innym i prowadzi nas dalej. To jest bardzo trudne. Kiedy wprowadzam na warsztatach fragmenty „Real Time Composition”, zwykle przez długi czas siedzimy i patrzymy na przedmioty, nic z nimi nie robiąc, bo tak trudno w nie „zainwestować”.

K.W.: Dowartościowanie przedmiotu jest też chyba dowartościowaniem akcji czy działania, które się udało. Miałam takie wrażenie na próbach, że bazuje się na tym, co wyszło.

W.Z.: Bazowanie na tym, co się udało, jest związane z „Devising Theatre”. Jest jednym z podstawowych pojęć tej metody. Wśród ludzi związanych z teatrem angielskim, tym niekomercyjnym, pytanie, „co zadziało?”, stało się klasycznym żartem środowiskowym.

Tutaj korzystam z jego „tradycyjnego” rozumienia – chodzi o to, co zadziało z perspektywy widza. To z jednej strony ogranicza twórców, ale z drugiej, jest skuteczne. Jeśli czegoś nie widać, to rezygnujemy z tego. Ale czasem mi na czymś zależy, mimo że to jeszcze „nie działo”. Potrzebuję więcej czasu, innego ujęcia tematu i z pomocą przychodzi „Real Time Composition” – wtedy coś niewidocznego stopniowo zyskuje widzialność. To może być męczące, trudne i nudne ćwiczenie, ale ostatecznie daje ogromną siłę i potrafi być źródłem niesamowitych odkryć. Wierzę w to i jednocześnie mam świadomość, że jestem osobą dość niecierpliwą, która nie zawsze dotrwa do tego momentu.

K.L.: Często wspominasz o wpływie João Fiadeiro, Jérôme'a Bela, brałeś udział w kursie Alexandra Kelly'ego. Od razu jednak dodajesz, że przyjmujesz pozycję dywersyjną, czyli odchodzisz od tego?

W.Z.: Tworzenie nie oznacza prostego aplikowania techniki. Kiedy prowadzę warsztaty, nieraz namawiam ludzi, żeby robili „plagiaty”, żeby starali się wziąć czyjaś metodę czy pracę i spróbowali ją powtórzyć, dokładnie. I to im, oczywiście, nie wychodzi, bo jak wiadomo – powtórzenie tworzy różnicę. Im bardziej się angażuję, tym bardziej ta różnica jest znacząca.

K.W.: To w pewien sposób remiksowanie?

W.Z.: Remiks tworzy się sam z powtórzenia zaangażowanego. Ja zawsze miałem większy problem z dokładnym powtórzeniem niż z wymyśleniem czegoś nowego.

K.L.: Stąd chyba bliska Ci jest współpraca z Komuną//Warszawa i ich projektem RE//MIX? Zrobiłeś tam dwa remiksy: *Poor Theatre* i *Laurie Anderson Stany Zjednoczone*.

W.Z.: Być może. Początkowo w ogóle nie zastanawiałem się, co to znaczy remiks, było dla mnie oczywiste, że nie będę próbował niczego naśladować, dialog sam w oczywisty sposób się pojawi. Kiedy pytam sam siebie, co mówi do mnie taka Laurie Anderson, to tu kryje się pytanie: w jaki sposób ja ją słyszę? Co jest tak ważne, w takim stopniu imponujące, że czuję się jakby wyniesiony gdzieś indziej? Byłem ostatnio nad oceanem, gdzie dzieci tak rzucały się na fale, że bez żadnej deski czy pianki potrafiły płynąć uniesione na nich kilkanaście metrów. No właśnie – jak znaleźć punkt, w którym przychodziła fala zrobi ze mnie lekki przedmiot i pozwoli mi znaleźć się gdzie indziej? Jak ją uchwycić, jak z nią wynegocjować tę podróż?

K.L.: A jak wygląda praca nad projektami, w których Ty występujesz na scenie? To pytanie w kontekście powstawania tekstu. W przypadku *W samo południe* tekst powstawał po próbach, inspirowałeś się nagraniami z prób i wypowiedziami aktorów. A jak było w *Małej narracji* czy *Laurie Anderson*?

W.Z.: W *Małej narracji* tekst przygotowałem wcześniej, pisałem go dla samego przetwarzania, żeby rozpisać myślenie, kiedy staje się nie do zniesienia. Jest taki piękny projekt *Exquisite Pain* Sophie Calle, francuskiej artystki, która po przeżyciu traumatycznej historii stworzyła książkę, gdzie na co drugiej stronie opisuje swoją historię, a na kolejnej historii ludzi, których zapytała o najbardziej bolesny moment w życiu. Historia Calle zmienia się,

bo za każdym razem jest pisana jeszcze raz, poznajemy nowe detale. To taka autoterapia, w której przez powtarzanie, ale też szukanie innych opowieści neutralizuje się własny ból. Ja nie mam tyle cierpliwości, albo nie jestem tak obsesyjny, żeby powtarzać tę samą historię dziesiątki razy, więc kiedy tworzyłem tekst *Małej narracji*, dodawałem różne kawałki pisane w dużym odstępie czasu. Musiałem je znaleźć i uporządkować – coś zostało w niewysłanym mailu, coś innego w zeszytach. Później doszła kwestia zbudowania sytuacji scenicznej, szukania formy, rejestru, sposobu funkcjonowania.

A w przypadku *Laurie Anderson* pojawiło się hasło „remiks”. Laurie Anderson była dla mnie postacią dość odległą, nigdy się z nią nie utożsamiałem. Im bardziej się zagłębiałem, tym bardziej odkrywałem, że nie jestem w stanie zremiksować jej twórczości, bo sama robi to najlepiej. Najpierw więc wycofałem się do formy wykładu o artystce – na zasadzie oddania jej hołdu, stwierdzenia, że ona sama ma tak mocną obecność, że właściwie chciałbym tylko podzielić się swoimi spostrzeżeniami. To się później przerodziło w inną formę tekstu – przez naturalne rozkojarzenie i kojarzenie. Zainwestowanie w spektakl jako konferencję dało mi narzędzia, by zbudować coś więcej. Podobnie jak „Real Time Composition”.

K.L.: Czy pracujesz nad tekstem już pod kątem jego realizacji w konkretnej instytucji? Czy masz gotowy tekst i wtedy szukasz producenta?

W.Z.: Nie mam stałego schematu działania. Staram się uważnie nasłuchiwać, jaki potencjał kryje się w danej sytuacji, również praktycznej, produkcyjnej. Pojawiają się pewne wymogi, w jednym przypadku tekst musi zaistnieć dużo wcześniej, w innym wcale. Wracając do *Laurie Anderson*, tam najpierw musiał powstać tekst, żebym zdążył go sobie nagrać i przećwiczyć. Nie jestem aktorem, więc było to trudne. Przy *W samo południe* mieliśmy już sporo materiału i kiedy ktoś z zewnątrz zapytał, „kiedy będzie tekst?”, to było rzeczywiście mobilizujące, ponieważ musiałem przyznać sam przed sobą, że właściwie już mógłby być.

K.L.: A w *Pokrewnych* – projekcie opowiadające o corocznym Zjeździe Rodziny Huang, mającym odbyć się w Poznaniu?

W.Z.: Mieliśmy tam drastyczną zmianę języka, w którym grany był spektakl, i to tydzień przed premierą. Pracowaliśmy nad tekstami w języku polskim. Mieliśmy cztery performerki o azjatyckim pochodzeniu: jedna była wychowana w Polsce i polski był jej ojczystym językiem, druga to jej matka, która mówi dobrze po polsku, ale z wieloma błędami. Dwie pozostałe dziewczyny były studentkami, które niedawno zamieszkały w Poznaniu i dopiero uczą się języka. A ja im daję długi tekst po polsku i trzy tygodnie na przygotowanie. Próbowaliśmy, trenowaliśmy, nagrywaliśmy, performerki uczyły się na

pamięć, ale nic nie wychodziło. Nie spaliśmy po nocach, to było potwornie wyczerpujące. Szukałem rozwiązania: narratorki opowiadały historie, po co je zmuszać, by mówiły w obcym im języku? Dlatego na tydzień przed premierą wspólnymi siłami przetłumaczyliśmy dla nich teksty z polskiego, a „oryginały” stały się tłumaczeniem dla widzów. Performerki były w dużej mierze aktorkami, które przychodziły i interpretowały dostarczony tekst. Inaczej niż w *W samo południe*, w którym większość tekstu była tworzona wspólnie.

K.W.: I ten tekst zależał od tego, na jakim etapie był *research*?

W.Z.: Tak, w *Pokrewnych* zrobiliśmy *research* wcześniej i dziewczyny doszły do nas jako aktorki znalezione przez producenta. Nie było czasu, aby je wdrażać w metodę poszukiwań, one potrzebowały prostych rozwiązań, dlatego tekst pisaliśmy we troje, z Seanem Palmerem i Dominikiem Skrzypkowskim. Miało to swoje plusy, ale nie będę zbyt szybko wracał do takiego modelu pracy. Zbyt wiele nas to kosztowało wysiłku i za bardzo „upostaciowiło” aktorki.

K.L.: Nie pracujesz na stałe z jedną instytucją, ale masz zespół stałych współpracowników: Seana Palmera, Dominika Skrzypkowskiego, Karolinę Gębską, która reżyseruje światła. Czy Wasze metody pracy są zbieżne, czy od początku szukaliście nowych, wspólnych sposobów?

W.Z.: Kiedy wróciłem do Polski, wydawało mi się, że nie ma nikogo, kto pracuje z „Devising”. To było szokujące, bo ta metoda jest wykorzystywana właściwie wszędzie – od Portugalii po Niemcy. Dlatego *Małą narrację* zrobiłem sam. Ale mnie nie interesuje kariera solowa. Samotność egzystencjalna jest już wystarczająco przerażająca, żeby robić sobie z tego zawód. Robię coś po to, by mieć poczucie współtworzenia. To też jest celem „Devising” – szukanie sposobów na tworzenie razem. Miałem różne przymiarki, które z wielu powodów nie dochodziły do skutku. Artyści pracujący dłużej w polskim teatrze mają często wypracowane metody, estetyki, których dziedzictwo jest ściśle związane z tutejszą tradycją teatralną. A ja czuję się od tych źródeł odległy. Seana spotkałem przypadkiem i okazało się, że on studiował „Devising” w Wielkiej Brytanii. To była Eureka. Zaiskrzyło od razu. Nie stworzyliśmy „grupy”, bo każdy z nas ma też różne inne projekty, ale staramy się przynajmniej dwa – trzy razy w roku zrobić coś razem. On ma jakąś pokorę wobec pracy, potrafi słuchać, szuka wspólnego terenu działań. Karolina z kolei jest uważną obserwatorką. Umie pracować z tym, co ma, w sposób wrażliwy i całkowicie zaangażowany.

K.W.: Ale musi być moment, kiedy ktoś podejmie ostateczną decyzję. Tak było też w Wałbrzychu, kiedy zakończyłeś etap wspólnego *researchu* i odjął sam z dramaturgiem Sebastianem Liszką zacząłeś pracować nad tekstem.

W.Z.: Tak, chociaż czasami nie ma takiego momentu. I wtedy do końca pracujemy razem, i wspólnie bierzemy za to odpowiedzialność. Ale to rzadkie. W przypadku *W samo południe* byłem reżyserem, któremu pomagał dramaturg. Sebastian jest bardzo mocno zakorzeniony w młodym polskim teatrze, w konwencjach, które są dla mnie obcym światem. Dlatego nie byłem na początku przekonany, czy się dobrze porozumiemy, ale okazało się, że był idealnym partnerem, pomostem między mną a konkretnym światem teatru w Polsce, który dopiero poznaję. Na przykład chwilę zajęło mi zrozumienie specyfiki funkcji inspicjenta. Poruszanie się w harmonogramach i czasem zaskakujących podziałach ról w zespole to było dla mnie nowe doświadczenie.

K.L.: To zaskakujące, przecież współpracujesz z tak wieloma różnymi instytucjami: BWA w Warszawie, TR, Komuną//Warszawa.

W.Z.: Miałem dużo szczęścia, ponieważ wszystkie te instytucje dawały mi ogromną wolność. Zapraszały mnie, wiedząc wcześniej, co robię i godziły się, żebym pracował po swojemu. Szanowały mój tryb pracy – każda instytucja, którą wymieniłaś, na swój sposób. W TR pracowałem wcześniej, dlatego kiedy mnie zaproszono do projektu wideo, nie było rozmowy kuratorskiej. Dostałem zielone światło. Komuna jest grupą pasjonatów, lubimy się i wspieramy – nie tylko przy projektach, które u nich robię. Pożyczają mi sprzęt, dzielą się radą, pomagają na różne sposoby. Pamiętam pracę nad wspólnym projektem – mieliśmy mało czasu, jedną przestrzeń, i z tego zrodziła się *Mapa*. Wyszedł projekt bardziej instalacyjny niż teatralny. Oni nie chcieli wziąć w tym bezpośredniego udziału, bo nie spełniliby się jako aktorzy, ale dali mi wolną rękę, żebym dokończył ten projekt. To rzadkie.

K.W.: Charakterystyczne dla projektów w Komunie//Warszawa jest to, że są jednorazowe...

W.Z.: *Mapę* w kilku miejscach pokazywałem, ale to czasochłonny i drogi projekt. Natomiast remiksy – może nie są jednorazowe, ale na pewno nie ma mowy o „repertuarze”. To wynika ze specyfiki Komuny//Warszawa. Co tu ukrywać – funkcjonowanie jako NGO nie ułatwia regularnej i długodystansowej pracy. Teraz zamierzają to zmienić. Z ich inicjatywy powstał Instytut Sztuk Performatywnych, któremu bardzo kibicuję.

K.L.: A BWA?

W.Z.: Zanim powstała galeria BWA Warszawa, poznałem Tomka Platę przy tworzeniu *Mapy*. Zobaczył ten projekt i stwierdził, że chce ze mną

współpracować. On zazwyczaj dzwoni do mnie z konkretną propozycją, np. „może byśmy coś zrobili na Marriotcie?”.

K.W.: I zgadzasz się, i robisz napis na gigantycznym ekranie na warszawskim wieżowcu – *Koniec świata*.

W.Z.: Lubię sytuacje, które są jak łamigłówki, kiedy trzeba być precyzyjnym. Innym razem BWA zaproponowało mi wystawę w dawnych Koszykach z okazji Warsaw Gallery Weekend. Zaprojektowałem neon z napisem „Postępowanie pamięci” na fasadzie totalnie rozwalonego budynku domu towarowego Koszyki, wykupionego przez firmę Griffin. Pomysł ironiczny w kontekście tego miejsca. Co ciekawe, inwestorzy kupili później ten neon i wisi on w biurze któregoś z członków zarządu.

Projekty w BWA są poprzedzone wieloma rozmowami. Tak było w przypadku innego projektu, *Nowego porządku*. Przy tworzeniu tej pracy właściwie non stop powracałem do rozmów z Tomkiem Platą, Michałem Suchorą i Justyną Kowalską, którzy współprowadzą tę galerię. Potrzebowałem wymiany myśli, wspólnego próbowania, czyli jakby procesu z teatralnego ogródka. Wymyśliłem, że wykorzystam mrówki. Już kiedyś pracowałem z mrówkami, próbując nauczyć się ich języka. Ale tym razem sprzątaczką wyrzuciła mrówki, z którymi pracowałem, i musiałem zmienić koncepcję. Zatrudniłem widzów – dostawali opowieść o mrówkach, którą przekazywali dalej na zasadzie głuchego telefonu.

K.L.: Te projekty są w większości nastawione na interakcję z widzem.

W.Z.: Nie używam tego kryterium. Cały czas pracuję nad sposobem, w jaki istniejemy w relacji ze światem, jak go odczuwamy i postrzegamy. To mnie ciekawi. Jeśli polityka jest „dzieleniem postrzegalnego świata”, to sztuka może bardzo aktywnie w tym uczestniczyć. Interakcja interesuje mnie na tym poziomie. Ale w pracach takich jak *Postępowanie pamięci* nie jestem pewny, co to mówiło ludziom, którzy przechodzili obok niej. Może dla niektórych napis był zagadką, naruszeniem homogenicznej sytuacji ulicy, a dalej – chwilą uzmysłowienia sobie oczywistości władzy.

K.L.: Podobnie było przy *Końcu świata*, napisie wyświetlanym na Marriotcie – tu też rozszerzasz pole oddziaływania, gry, poza teatr.

W.Z.: Relacja z widzem zmienia się wraz z polem gry. To może być znaczące przesunięcie, jak w sytuacji, gdy zgodziłem się zrobić neon. Ale może być też drobna zmiana. W pierwszej scenie *W samo południe* widzowie sami proponują slogany, nazwy rozdziału historii Polski od roku 1989 do dnia

dzisiejszego. Później te hasła wykrzykiwane są przez aktorów. To prosty zabieg, który jednak znacząco zmienia doświadczenie widza. Granice między tym, co jest na zewnątrz, a co jest spektaklem, się zacierają. Daję widzom propozycję zmiany kąta patrzenia.

K.W.: A jakie było Twoje doświadczenie widza, kiedy twoją *Małą narrację* wyreżyserował w Brukseli w ramach Théâtre BE><PL Teatr – Fabien Dariel?

W.Z.: Tekst powinien żyć własnym życiem, stać się bytem niezależnym od autora. Zdarzyło mi się to dwa razy. Pierwszy raz, kiedy *Małą narrację* przetłumaczono na francuski i wyreżyserowano w Belgii. Konsultowano ze mną tekst, ale Fabien Dariel nie chciał widzieć mojej wersji. Zadał mi kilka pytań i opowiadałem mu, że jest to spektakl bardzo minimalny, gdzie tekst mówi sam za siebie. On mówił, żebym się nie martwił, bo chce zrobić tak samo. Po czym wchodzę na salę i widzę na scenie jego przebranego za ogromnego królika. Poczułem, że mnie wystrychnął na dudka, i ucieszyłem się bardzo, bo tekst stał się jego pracą. To ten automatyczny remiks. On nie musi znać każdego zakamarka tego, z czym wchodzi w dialog. Ma swoje *universum*. Ja bym nie pomyślał o króliku w czymkolwiek, co robię, a dla niego było to oczywiste. Zamiast jednego narratora były w jego spektaklu dwie postacie, dorzucił muzykę, śpiewanie. Jeśli ktoś zna *Małą narrację*, może mieć trudności z wyobrażeniem sobie, jak to możliwe.

Za drugim razem był to projekt wspierany przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, wymyślony przez Darę Weinberg, redaktorkę *Małej narracji* w języku angielskim. To ona wpadła na pomysł, żeby zebrać paru artystów-pisarzy i dać im *Małą narrację* jako model, od którego mieli wyjść, pisząc własny tekst. Dała im jasne wskazówki, a potem zebrała wszystkie teksty razem. To też było bardzo ciekawe. Takie radykalne przejmowanie sztuki pozwala wyjść poza twierdzenie, że w sztukach żywych wszystko umiera, że zostaje tylko pamięć wydarzenia.

K.W.: A co planujesz w kolejnym roku? Po premierze *W samo południe* śmiałyśmy się, że powinieneś wyreżyserować ciąg dalszy. Zastanawiałeś nad kolejnym spektaklem w teatrze repertuarowym?

W.Z.: Zawsze myślę o wielu projektach naraz. Rzeczywiście myślałem o tym, o czym wspomniałaś – o dalszym ciągu *W samo południe*, ale o tym w wrocławskim teatrze jeszcze nikt nie wie. W tej chwili pracuję wokół tematyki więzień CIA w Polsce i udziału w historiach, które wydają się nas nie dotyczyć. Robię serię studiów, tak to roboczo nazwałem, nawiązując do malarzy, którzy czasem przygotowują się bardzo długo do jednego obrazu przez mniejsze szkice, rysunki, studia. Niedługo jadę do Berlina spotkać się z artystami

Janem Bernsteinem i Sebastianem Neitschem, którzy budują interaktywne instalacje i środowiska. Będziemy tworzyć interaktywne kamery, które śledzą ruch. Spektakl ma mieć premierę na przyszłorocznej Malcie. Poza tym są plany na większą wystawę w BWA Warszawa, projekt „taneczny” z choreografami z Centrum w Ruchu, wspólne działanie z turecką grupą Taldans. Ciągłe szukam innych ludzi i środowisk, z którymi można poszerzać pole walki. W przyszłym roku planuję też przedsięwzięcie w przestrzeni publicznej w niemieckim mieście Bochum, z okazji zamknięcia fabryki Opla. Robię to na zaproszenie Schauspielhaus Bochum, a więc tamtejszego teatru miejskiego. Podchodzą do tego jednorazowego przedsięwzięcia równie poważnie, jak do spektaklów repertuarowych. Jest dla nich oczywiste, że dziś to część tego samego, wcale nie offowego świata. I tu mrugam znacząco do dyrektorów teatrów miejskich w Polsce.